Zeitschrift: Zeitschrift für schweizerische Archäologie und Kunstgeschichte = Revue suisse d'art et d'archéologie = Rivista svizzera d'arte e d'archeologia = Journal of Swiss archeology and art history

Herausgeber: Schweizerisches Nationalmuseum

Band: 21 (1961)

Heft: 2

Artikel: Der Feueranbläser von Aventicum

Autor: Jucker, Ines

DOI: https://doi.org/10.5169/seals-164699

Nutzungsbedingungen

Die ETH-Bibliothek ist die Anbieterin der digitalisierten Zeitschriften auf E-Periodica. Sie besitzt keine Urheberrechte an den Zeitschriften und ist nicht verantwortlich für deren Inhalte. Die Rechte liegen in der Regel bei den Herausgebern beziehungsweise den externen Rechteinhabern. Das Veröffentlichen von Bildern in Print- und Online-Publikationen sowie auf Social Media-Kanälen oder Webseiten ist nur mit vorheriger Genehmigung der Rechteinhaber erlaubt. Mehr erfahren

Conditions d'utilisation

L'ETH Library est le fournisseur des revues numérisées. Elle ne détient aucun droit d'auteur sur les revues et n'est pas responsable de leur contenu. En règle générale, les droits sont détenus par les éditeurs ou les détenteurs de droits externes. La reproduction d'images dans des publications imprimées ou en ligne ainsi que sur des canaux de médias sociaux ou des sites web n'est autorisée qu'avec l'accord préalable des détenteurs des droits. En savoir plus

Terms of use

The ETH Library is the provider of the digitised journals. It does not own any copyrights to the journals and is not responsible for their content. The rights usually lie with the publishers or the external rights holders. Publishing images in print and online publications, as well as on social media channels or websites, is only permitted with the prior consent of the rights holders. Find out more

Download PDF: 09.07.2025

ETH-Bibliothek Zürich, E-Periodica, https://www.e-periodica.ch

Der Feueranbläser von Aventicum

Von INES JUCKER

(TAFELN 23–26)

In dem romantischen kleinen Museum von Avenches fällt die Bronzestatuette eines hockenden, dickbauchigen Silens durch ihre Grösse, ihre ausgezeichnete Erhaltung und ihr eigenartiges Motiv in die Augen (Tafel 23 a–c)[1]. Die guten Neuaufnahmen erübrigen eine detaillierte Beschreibung des Stückes, das 19,5 cm Höhe misst und von einer gleichmässigen dunkelgrünen, leuchtenden Patina überzogen ist. Die hohlgegossene Bronze überrascht durch ihre Dickwandigkeit und ihre Schwere. Die Unterseite des Sockels, ein Oval von 9,1 bis 9,4 cm Durchmesser, zeigt in der Mitte ein grosses viereckiges Loch von etwa 2,8 cm Seitenlänge, das von einer rauhen Zone unregelmässig umgeben ist, während der äusserste Rand ringsum sorgfältig geglättet wurde[2]. Diese Zurichtung deutet darauf hin, dass die Statuette auf einem zweiten Bronzegegenstand aufsass, mit dem sie durch das Loch verbunden war. Sie hat demnach nicht als reiner Schmuckgegenstand gedient, sondern als Gerät, was auch der fingerartig gebildete Haken am Rücken und eine winzige runde Öffnung zwischen den Lippen erweisen. Diese ist jedoch für denWasserstrahl eines Miniaturbrunnens zu klein, auch steckt kein Röhrchen darin. Die Bestimmung der Bronze muss also eine andere gewesen sein.

Nun befindet sich im Louvre die Bronzestatuette eines auf einem Knie kauernden Negerknaben in langärmligem Chiton und weitem Kapuzenmantel, der die rechte Hand beschattend über die in die Ferne spähenden Augen erhoben hat (Tafel 23 *d* u. 24 *a*)[3]. Er gleicht dem Silen aus Avenches überraschend in seiner Haltung, besonders auch vom Rücken her in dem Faltenwurf des voluminösen Mantels, und auch er hatte hier einen Haken, allerdings einen ringförmigen, wie zwei gebrochene Ansätze am Kapuzenzipfel und zwischen den Schulterblättern zeigen. In den Lippen findet sich dasselbe kleine Löchlein wie im Mund des Silens. Leider ist der unterste Teil der Statuette weggebrochen. An anderer Stelle (s. Anm. 3) habe ich zu zeigen versucht, dass die reizvolle Plastik als Aeolipila aufzufassen ist, ein Gerät, das Vitruv I, 6,2 bei der Beschreibung der Winde erwähnt, die man bei einer Städteplanung von den Strassenzügen abschirmen muss. «Der Wind ist eine strömende Luftwelle mit einem bestimmten Überfliessen der Bewegung. Er entsteht, wenn Hitze auf Feuchtigkeit trifft und der Ansturm der verschiedenen Luftmassen ein gewaltiges Wehen erzeugt. Dass dieses aber wahr sei, kann man an den ehernen «Winden» sehen und so mit künstlichen Erfindungen aus den verborgenen Gesetzen des Himmels die göttliche Wahrheit nachahmen. Die «Winde» sind nämlich hohle erzene Bälle – diese haben eine winzige Öffnung –, welche mit Wasser gefüllt und ans Feuer gestellt werden; bevor sie sich erwärmen, geben sie keinen

[1] Nr. 2078. Für die Abbildungserlaubnis danke ich E. Pelichet. Von den zahlreichen Erwähnungen der Bronze seien genannt: E. Dunant, «Guide illustré du Musée d'Avenches» (1900), 63 Taf. 10, 1; Ch. Simonett, «Die römischen Bronzestatuetten der Schweiz», Archäol. Anzeiger 1939, S. 498, Abb. 18; K. Schefold, «Sokratische Wolkenverehrer», Antike Kunst *2*, 1959, S. 24, Taf. 14,4.

[2] Die Masse verdanke ich der Hilfsbereitschaft von M. Perret.

[3] Die Abbildungserlaubnis verdanke ich der Güte von J. Charbonneaux. De Ridder, «Bronzes Ant. Louvre» *1*, Nr. 701; I. Jucker, «Der Gestus des Aposkopein» (1956), S. 75f., Abb. 28. H. 14,2 cm; keine Herkunftsangabe; schwarze Patina.

Hauch; sobald sie aber heiss zu werden beginnen, blasen sie heftig ins Feuer. So lässt sich aus dem kleinen und sehr kurzen Schauspiel über die grossen und furchbaren Naturgesetze des Himmels und der Winde Kenntnis und Einsicht gewinnen.» Die Selbstverständlichkeit, mit der Vitruv die Aeolipilae als Beispiel heranzieht, scheint dafür zu sprechen, dass solche Geräte zu seiner Zeit nicht selten Verwendung fanden. Leider sagt er nichts über die künstlerische Ausgestaltung solcher Feueranbläser, da es ihm hier nur auf die physikalische Wirkung ankommt. Man hat also offenbar im Altertum zur Verstärkung von Feuer ein bronzenes, nur mit einer winzigen Öffnung versehenes, möglichst voluminöses und mit Wasser gefülltes Gefäss in die Glut gestellt, die durch den dem Löchlein entströmenden Dampfstrahl angefacht wurde. Die Verstärkung der Flamme beruhte nicht so sehr auf der Bewegung der Luft als auf dem chemischen Prozess der Entwicklung von Wassergas, das sehr gut brennt und heute noch in der Industrie verwendet wird.

Heron von Alexandria, ein Ingenieur und Mathematiker, über dessen Lebenszeit wir im Ungewissen sind (die Ansetzung schwankt zwischen 150 v. Chr. und 250 n. Chr.), hat sich in dem *Pneumatica* betitelten, berühmtesten seiner Werke mit der praktischen Anwendung von Luft- und Wasserströmungen befasst[4]. An mehreren Stellen dieser *Pneumatica* bespricht er Geräte, die Vitruvs Aeolipilae sehr ähnlich sind. Der im Buch II, Kapitel 11, beschriebene Äolsball (*σφαιρίον κοῖλον*) bezweckt zwar nicht, ein Feuer anzublasen, sondern durch den Rückstoss des ausströmenden Dampfes zu rotieren; er hat aber offenbar Vitruvs Apparat den Namen gegeben. Besser entspricht sein Miliarion, ein Badeboiler (II, 34), auf dessen Kohlenraum eine kleine Figur (*ζῴδιον*) Wasserdampf pustet und so den Badeofen heizt. Wieder eine andere Konstruktion hat zum Ziel, mit Dampf die Töne einer Trompete nachzuahmen (I, 17). Viele seiner amüsanten Erfindungen sollen als wunderbare Erscheinungen die religiöse Stimmung von Tempelbesuchern beeinflussen, was zu den mystischen Strömungen der Spätzeit und besonders zu Ägypten, der Heimat Herons, passt. Der *μηχανικός*, wie er genannt wird, erfindet Tempeltüren, die sich beim Brandopfer von selber öffnen und schliessen (I, 38 und 39); beim Betreten des Tempels erklingen die Töne einer Trompete (I, 17); ein Weihwasserautomat lässt nach Einwurf einer Münze das heilige Nass sprudeln (I, 21); Statuen spenden das durch Druck in ihrem Innern emporgeleitete Wasser aus Opferschalen, indem eine Schlange geheimnisvoll dazu zischt (I, 12 und 21). Keines der in Herons *Pneumatica* geschilderten Druckwerke entspricht der von Vitruv herbeigezogenen Aeolipila genau, und man würde unter dem uns aus dem Altertum erhaltenen Gerät auch kaum nach einer solchen suchen, wären uns nicht eine Anzahl nachantiker Feueranbläser erhalten geblieben. Sie sind von W. L. Hildburgh in einer sorgfältigen Arbeit zusammengestellt und umfassend behandelt worden[5]. Hildburgh unterscheidet zwei Typen, von denen einer dem Mittelalter und einer der Renaissance zugewiesen werden kann. Die mittelalterlichen Feuerbläser, obschon von roher Machart, sehen den beiden hier als Aeolipilae gedeuteten römischen Bronzen in Avenches und Paris in Haltung und Zurichtung überraschend ähnlich. Sie sind voluminöse hockende Figuren, haben die rechte Hand zur Stirn erhoben und bliesen den Wasserdampf durch ein winziges Löchlein in der Mundspalte. Die linke Hand ruht auf dem aufgestellten linken Knie oder fasst das übermässig gross gebildete Glied. Eine weibliche Figur in Wien kauert mit angezogenen Beinen wie der Silen von Avenches[6]. Das berühmteste Stück ist der «Püstrich von Sondershausen»[7], der in der Mitte des 16. Jahrhunderts in den Ruinen des Schlosses Rotenburg gefunden wurde; für seine alle verwandten Exemplare übertreffende Grösse gibt Hildburgh die Erklärung, dass er dazu bestimmt war, das Kamin in einer geräumigen mittelalterlichen Schlosshalle zu heizen. In alten Publikationen wird er für ein heidnisches Idol gehalten. Die mit freundlicher

[4] W. Schmidt, «Herons von Alexandria Druckwerke und Automatentheater, griechisch und deutsch» (1899); RE *8*, 1, S. 992ff.

[5] W. L. Hildburgh, «Aeolipiles as Fire-Blowers», Archaeologia or Miscellaneous Tracts relating to Antiquity *94*, 1951, S. 27ff.

[6] Hildburgh (vgl. Anm. 5), Taf. 14a.

[7] Hildburgh (vgl. Anm. 5), S. 31ff., Taf. 11.–H. 57 cm, Inhalt 8 l.

Erlaubnis der Besitzer hier abgebildete Figur der Society of Antiquaries of London misst 21,5 cm und wurde am Ende des 18. Jahrhunderts ausgegraben[8] (Tafel 24*b* und *c*). Von besonderem Interesse ist die Abb. 3 bei Hildburgh[9], ein mit angezogenen Beinen hockender nackter Negerjunge, der die Linke aufs linke Knie legt und mit der Rechten sein Glied fasst (in der Zeichnung offensichtlich missverstanden). Das 1813 in Südrussland ausgegrabene und seither verschollene Stück ist aller Wahrscheinlichkeit nach römisch, nicht mittelalterlich, und wäre mithin die dritte antike *Aeolipila* neben dem Neger im Louvre und dem Silen von Avenches. Dass Neger zu solchen Diensten herangezogen zu werden pflegten, zeigt hübsch die Genreszene auf dem «kleinen Jagdmosaik» im Palast von Piazza Armerina, wo ein ebenfalls mit langärmligem Gewand bekleideter Schwarzer auf allen Vieren vor dem Kochkessel am Boden in die Flammen bläst[10].

Wir sind in der glücklichen Lage, ausser den Originalen über die Feuerbläser der Renaissance mehrere zeitgenössische Beschreibungen zur Verfügung zu haben. Der Florentiner Architekt und Bildhauer Antonio Averlino, genannt Filarete, plante für den Kamin in der grossen Halle des Palastes von Francesco I. Sforza um 1564 folgende Einrichtung: «...dalla parte dinanzi era uno uaso di bronzo; el couerchio era uno putto nudo, che ghonfiaua le ghote. Et in modo era congegniato, che soffiaua nel fuoco fortissamente, quando erano al fuoco a scaldarsi, o doue l'uomo gli auessi uoltati. Nel modo, che erano fatti, si è questo: erano uoti e ben saldati, e sottili: e empieuansi d'acqua per lo bucho della boccha, cioè per lo foro proprio, donde soffiauano;...e mentre duraua quella acqua, ma cessauano di soffiare, come fusse uno mantacho»[11]. Erhalten ist uns von einem solchen Putto nudo als Feuerbläser allerdings nur ein bekränzter Kinderkopf im Louvre[12]. Dagegen klärt Filaretes Erfindung wieder die Zurichtung am Boden der Basis unseres römischen Silens; wie dort das nackte Knäbchen ist dieser der Aufsatz auf einem Bronzegefäss gewesen, das mehr Wasser fassen konnte. Wie dieses ausgesehen haben könnte, entzieht sich unserer Vermutung; auch wenn solche Behältnisse im Bestand unserer Museen erhalten wären, würden wir sie, vom figürlichen Aufsatz getrennt, schwerlich in ihrer Funktion erkennen. Ob auch der Pariser Negerjunge so verwendet worden war, lässt sich wegen der Zerstörung der untersten Partie nicht mehr ausmachen, doch rührt sie vielleicht gerade davon her, dass die Figur direkt in der Glut stand. Dass es ausser erzenen oder kupfernen *Aeolipilae* in der Renaissance auch solche aus Terrakotta gab, bezeugt ein lateinisches Gedicht des Marcellus Palingenius vom Beginn des 16. Jahrhunderts; die von ihm beschriebene hatte die Gestalt eines Jünglings[13]. Besonders wichtig ist die Skizze Leonardo da Vincis (Tafel 25*a*)[14] von einer Dampf ausströmenden Knabenbüste, zu der der umgebende spiegelschriftliche Text folgendes bemerkt: «Se questa testa è piena insino ella bocca d'acqua, bollendo l'acqua, e uscendo el fumo sol per la bocca, a forza d'accendere un fuoco.» Die von Hildburgh gesammelten Renaissancepüstriche haben nun ausser dem Pariser Kinderköpfchen tatsächlich alle die Form der mit Pagenlivree bekleideten Büste von Negerjünglingen, wie sie im Haushalt des damaligen Adels als Bediente gewiss nicht selten anzutreffen waren (Tafel 24*d*)[15]. Als Diener sind auch die groben mittelalterlichen Bläser aufzufassen und wohl ebenso unser römischer Negerknabe im Louvre, der ihnen in der Haltung so überraschend gleicht, dass an einer Abhängigkeit nicht gezweifelt werden kann, obschon uns Zwischenglieder fehlen. Ein

[8] Hildburgh (vgl. Anm. 5), Taf. 13 *a–c*.

[9] Nach «Ein Sarmatisches oder Sorbisch-Wendisches Götzenbild» in Curiositäten, herausg. von «Vulpius» *6* (1817), S. 163–165, Taf. 6. Das Gerät, wenn es noch existieren sollte, ist jedenfalls nicht in die Ermitage gelangt, wie mir A. Peredolskaja freundlichst mitteilte.

[10] Archäol. Anzeiger 1954, S. 590, Abb. 69.

[11] Nach Hildburgh (vgl. Anm. 5), S. 47, Anm. 3.

[12] Hildburgh (vgl. Anm. 5), Taf. 15*d*.

[13] Hildburgh (vgl. Anm. 5), S. 48, Anm. 2.

[14] Nach einer Photographie, die der Direktion der Biblioteca Ambrosiana verdankt wird. Hildburgh (vgl. Anm. 5), S. 50.

[15] Museum für Kunst und Gewerbe, Hamburg. Inv.-Nr. 1882,133. H. 26 cm.

solches könnte eventuell in dem im Jahre 776 gefundenen «Idol von Siddinghausen» vermutet werden, wenn man den Nachrichten darüber Glauben schenken darf[16]. Die Übermittlung von Gerät und Motiv kann man sich direkt oder auch durch eine verlorene, illustrierte Handschrift etwa zu Heron oder Vitruv erfolgt denken. Die kauernde Stellung der Püstriche erklärt sich aus der Notwendigkeit, dem Gerät Volumen zu verleihen und schickt sich im übrigen gut zu Feuer anmachendem Hausgesinde. Die zur Stirn erhobene Hand muss am Pariser Neger und den mittelalterlichen Bronzen als Gestus des Beschattens gedeutet werden, was zu der Tätigkeit am lodernden Feuer passt. Auf Stellung und Gebärde des Silens von Avenches werden wir unten noch zurückkommen müssen. Die mittelalterlichen *Aeolipilae* haben alle ausser der winzigen Öffnung zwischen den Lippen noch eine zweite etwas grössere, verschliessbare im Nacken (Tafel 24*c*), durch die sie gefüllt werden konnten, während die beiden am besten erhaltenen Kupferbüsten der Renaissance (vgl. Tafel 24*d*) und die beiden römischen Exemplare (Tafel 23*a–c* und Tafel 23*d*/24*a*) nur das Pusteloch im Mund aufweisen[17]. Das Füllen geschah bei letzteren durch dieses kleine Loch, indem die Geräte untergetaucht wurden, oder, bei den antiken Stücken, an dem darunter befindlichen Gefäss, wie es für den Silen sicher anzunehmen ist. Eine Vorrichtung zum Heben der heiss gewordenen Bronzen besitzen nur die antiken Stücke und zwei der Renaissancebüsten in Hamburg.

Als Ursprungsland der *Aeolipila* darf man an Alexandria denken, die Heimat des findigen Heron. Wahrscheinlich stammt die Bronze des kleinen Pariser Sklaven mit seinen Nubierlocken, dessen Herkunft unbekannt ist, aus Ägypten, und am Opferaltar beschäftigte Silene sind in der alexandrinischen Kunst beliebt. Hier ist besonders an den langbeinigen Silen im Sklavenschurz zu erinnern, der auf dem Bronzerelief aus dem Philadelpheion von Delos das Altarfeuer mit dem Atem seiner aufgeblasenen Backen zum Brennen bringt[18]. Ob die beiden antiken Feuergeräte für profanen Gebrauch oder für eine Opferstelle bestimmt waren, entzieht sich unserer Kenntnis. Der Silen ist 1896 etwa hundert Schritte von der berühmten Votivhand des Sabazioskultes an nicht näher bestimmter Stelle aufgefunden worden.

Beide römische Aeolipilae sind ungleich origineller im Motiv und schöner gearbeitet als ihre Nachfahren. Der kleine Nubier (Tafel 23*d*/24*a*) wirkt in seiner stärkeren Bewegtheit und in der leichten, skizzenhaften Ausführung, die ohne jegliche Kaltarbeit belassen ist, noch ganz hellenistisch und erinnert an die beiden sitzenden Negerjungen aus Kairo in Berlin und den stehenden von Memphis im Louvre[19], die alle sicher nicht nach der Mitte des 1. Jahrhunderts n. Chr. entstanden sind. Auch Terrakotten lassen sich vergleichen, so die eingeschlafene kleine Girlandenverkäuferin im Louvre, die ebenfalls aus Ägypten stammt, und besonders der Berliner Dornauszieher von Priene mit seinem Negergesicht[20]. Ganz anders wirkt der blockhaft konzipierte Silen, der nach dem Guss reich ziseliert wurde, worauf der kalte, klassizistische Eindruck zum Teil beruht, den das vollendete kleine Werk auf den Beschauer macht. Nicht nur die Behaarung an Kopf und Körper, auch Finger und Zehen sind nachgearbeitet, und die Stirn erhielt tiefe Querfalten. Die Falten am Hinterhaupt, die man zuerst als die einer Haube ansehen möchte, (Tafel 23*b* und *c*), sind wohl Haut- und Fettfalten des völlig kahlen Schädels, denn bei der sonst so sorgfältigen Ausführung der Statuette kann man nicht annehmen, dass der Künstler die Drapierung eines Kopftuches vorne nicht angegeben hätte. Die umrissenen und tief gebohrten Augensterne liegen zur Hälfte unter den Lidern, was den gedankenvollen, fast schwermütigen Ausdruck

[16] Hildburgh (vgl. Anm. 5), S. 43.

[17] Das Loch im Rücken des Pariser Negers scheint ein antik reparierter Gussfehler gewesen zu sein.

[18] Zuletzt U. Hausmann, «Griechische Weihreliefs» (1960), S. 82ff., Abb. 52; A. Adriani, «Divagazioni intorno ad una coppa paesistica» (1959), Taf. 50, vgl. Taf. 58, Abb. 156.

[19] Berlin: K. A. Neugebauer, «Kat. Berlin Bronzen» 2 (1951), Taf. 36. Louvre: K. A. Neugebauer, «Antike Bronzestatuetten» (1921), Abb. 48; J. Charbonneaux, «Les bronzes grecs» (1958), Taf. 27,4.

[20] J. Charbonneaux, «Les terres cuites grecques» (1936), Abb. 71 und 90.

des Gesichtes mitbestimmt, in dem die tierischen Züge zugunsten der des weisen Alten stark zurückgedrängt sind. K. Schefold bildet die Bronze denn auch unter seinen «sokratischen» Silenen ab[21] und möchte sich die Entstehung des Urbildes um 370 v. Chr. nicht weit vom älteren Sokratesporträt denken. Tatsächlich lässt sich zum Vergleich kein Kopf besser als der der Londoner Sokratesstatuette heranziehen[22], die selbst Kopie antoninischer Zeit ist. Ins spätere 2. Jahrhundert n. Chr. möchte ich auch die Entstehung unserer römischen Bronze aus Aventicum mit ihrer stark klassizistischen Note ansetzen. Das spätklassische Vorbild ist sicher kein Feueranbläser gewesen, sondern eine Schöpfung aus dem Geist des schönen Stils, der die edelsten Silensgestalten geschaffen hat. Die weiche Brust und der fette Wanst erinnern zwar unzweideutig an den alten Schlemmer, aber der Philosophenkopf kündet von der musischen Begabung und der Weisheit des ursprünglich unabhängigen Naturdämons, der erst durch die Eingliederung in den dionysischen Thiasos seiner alten Göttlichkeit verlustig ging und zum Lebemann und komischen Alten degradiert wurde. Freilich hatte auch die wilde, triebhafte Seite immer in seinem Wesen gelegen, wie es besonders östliche Silensdarstellungen zeigen, etwa auf Münzprägungen der Nordägäis oder auf chalkidischen Vasen[23]. Aber ebenso alt ist die bildliche Fassung der Sage von Silens Gefangennahme durch König Midas, der der Weisheit des Dämons teilhaftig werden möchte[24]. Ins Idyllische wendet Vergil in der sechsten Ekloge diese Begebenheit, wo die Hirtenknaben den in seiner Höhle schlafenden Alten überrumpeln und fesseln, um seine Gesänge zu hören, die mit der Entstehung der Welt und den ältesten Mythen anheben. Faunus, das italische Gegenstück zu Silen, ist auch weissagender Gott[25]. In einer Situation wie der Vergilischen möchte ich mir den Bronzesilen von Avenches denken mit seiner wie in innerer Schau flach erhobenen offenen Hand, dem leicht nach oben gewendeten Gesicht, den geöffneten Lippen und dem Ernst des Ausdrucks. N. Himmelmann-Wildschütz hat in seiner Studie zur Eigenart des klassischen Götterbildes[26] gezeigt, dass dem über das Haupt erhobenen Arm gerade im 4. Jahrhundert v. Chr. oft die Bedeutung von ekstatisch-visionärem Schauen zukommt. Vielleicht darf man den Gestus der Marsyasstatue auf dem Forum Romanum, die Jordan als ein Emporstrecken des Armes in seligem Taumel deutete[27], hier anschliessen. Dieser Marsyas war offenbar Brunnensilen auf der Agora einer Griechenstadt gewesen und, ein Beutestück, früh nach Rom gekommen, wo er als Trophäe seine Aufstellung inmitten des Staatsmarktes fand und für die Römer zum Symbol der Freiheit wurde. Silen gehört als Wald- und Berggeist auch zu den Quellen, besonders in Grossgriechenland[28], und der Silen Marsyas wurde in den herrlichen Rosengärten bei der Quelle Inna gefangen, deren Wasser König Midas zuvor mit Wein vermischt hatte. Der Marsyas auf dem römischen Forum könnte wohl als Silen an der Quelle Inna gedacht sein, der in ekstatischer Begeisterung den Arm erhebt beim Anblick des wunderbaren Fliessens; als künstlerische Schöpfung gehört er ins vierte Jahrhundert v. Chr., wo die Sage von der Gefangennahme auch auf attischen Vasen geschildert wird, deren Bilder K. Schefold auf ein grosses Gemälde zurückführt[29].

Unsere Bronzestatuette in Avenches, sicher ein Importstück aus Italien, stellt zwar keinen Brunnensilen, doch immerhin ein mit Wasser verbundenes Gerät dar. Die hockende Stellung mit

[21] «Sokratische Wolkenverehrer», Antike Kunst *2*, 1959, S. 21ff.

[22] K. Schefold, «Die Bildnisse der antiken Dichter, Redner und Denker» (1943), S. 84f.

[23] Zum Beispiel: Münzen in K. Schefold, «Meisterwerke griechischer Kunst» (1960), Nr. 401 (Kyzikos); Nr. 413 (Lete?). Vgl. ebenda die chalkidische Amphore Nr. 153 und den Psykter Castellani, A. Rumpf, «Chalkidische Vasen» (1927), Taf. 119.

[24] F. Brommer, Archäol. Anzeiger 1941, S. 36ff.

[25] Roscher, «Mythologisches Lexikon» *1*, S. 1456.

[26] N. Himmelmann-Wildschütz, «Zur Eigenart des klassischen Götterbildes» (1959), S. 17 und Anm. 29.

[27] H. Jordan, «Topographie von Rom» *2*, S. 322.

[28] B. V. Head, «Münzen von Himera», Hist. Num. S. 144, vgl. Roscher, «Mythologisches Lexikon» *4*, S. 511.

[29] Athen. Mitt. *59*, 1934, S. 146.

angezogenen Knien ist uralt und lässt sich weit in die Vorgeschichte zurückverfolgen; sie zeigt das so dargestellte Wesen als eng mit der Erde verbunden und erweist es als Träger urtümlicher Naturkräfte[30]. Nicht selten fanden solche Figuren als Gefässe Verwendung wie etwa die frühen Tonvasen aus Arkades, Eretria und Samos, welche der ersten Hälfte des siebten Jahrhunderts angehören[31]; die erste hat die Gestalt einer Frau, die beiden anderen sind männlich; von der samischen konnte Buschor zeigen, dass sie im Kult der Hera als rituelle Spendekanne gebraucht war. Die beiden männlichen Hocker erweisen sich durch ihre Stellung und der samische noch insbesondere durch das gewaltige und von der Rechten gefasste Glied als Vorläufer der später und bis in klassische Zeit hinab zu Tausenden hergestellten hockenden Dämonen, die sich in der ganzen griechischen Welt finden. Sie erscheinen als kleine füllige Terrakottafigürchen vom späteren sechsten Jahrhundert an massenweise in Gräbern besonders von Rhodos und Böotien, häufig ithyphallisch und mit den Händen auf dem Bauch (Tafel 25*b*) wie unsere Bronze in Avenches[32]. Gelegentlich spielen sie ein Blasinstrument oder halten ihr Trinkgefäss gegen die Brust. Dass sie so häufig ins Grab mitgegeben wurden, erklärt sich aus ihrer magischen Kraft als Erd- und Fruchtbarkeitsgeister, im fünften Jahrhundert wohl auch aus ihrer Beziehung zu Dionysos als dem Herrn über die Seelen, dem sie von jetzt an immer mehr untergeordnet werden. Deshalb ist das Motiv auch an bronzenem Trinkgefäss beliebt, als Henkelattaschen von Amphoren und Kannen[33]. Eine besondere Bedeutung kommt ihm auf der Bronzelampe von Cortona zu (Tafel 25*c*)[34], wo rings um den Rand acht kauernde, pferdefüssige Silene Syrinx oder Flöte spielen, zwischen ihnen acht Sirenen angeordnet sind. Wellenband und Fische zu ihren Füssen bedeuten das Meer, und wir haben uns das Konzert wohl im Jenseits zu denken, auf das auch die sechzehn antefixartigen Achelooskopfe deuten sowie das zentrale Gorgoneion mit dem Tierkampffries darum. Auf keinem anderen Monument finden wir den dämonischen Hocker in einen so tiefen Beziehungsreichtum verwoben, musizierend mit anderen Geistern und eingeschlossen zwischen Wasser und Flamme. Die Lampe muss schon wegen ihrer ausgezeichneten Erhaltung in einem Grab aufgehängt gewesen sein. Aus Südetrurien und Kampanien stammen schliesslich tönerne Stirnziegel, die den kauernden Silen als Wächter an den Rand des Tempeldaches heben[35].

In Korinth setzen vom letzten Viertel des siebenten Jahrhunderts an die vielen plastischen *Aryballoi* in Form von «Komasten» ein, deren Ahn das in einem eretrischen Grab gefundene protokorinthische Salbgefäss ist[36]. Dieser hält die Arme noch eng an die Seiten des Körpers gepresst, während die korinthischen ihre Hände meist andachtsvoll vor der Brust ineinander-

[30] H. Möbius, «Form und Bedeutung der sitzenden Gestalt», Athen. Mitt. *41*, 1916, S. 125f.: Paläolithische und neolithische Hocker aus Europa, vgl. «Enciclopedia dell'arte antica» *3* (1960), Abb. 1409. Mesopotamisch: A. Parrot, «Sumer» (1960), S. 48. Ägyptisch: «Propyläen-Kunstgeschichte» *2* (1925), S. 174. Zu den geometrisch-griechischen Zapfenbekrönungen aus Bronze in Form von hockenden Dämonen: K. Schefold, «Meisterwerke griechischer Kunst» (1960), S. 9. Dämon Phallos als hockendes Mischwesen im späteren fünften Jahrhundert von E. Buschor gedeutet: Athen. Mitt. *53*, 1928, S. 96ff.

[31] D. Levy, «Early Hellenic Pottery from Crete», Hesperia *14*, 1945 Taf. 24,1; E. Buschor, «Spendekanne aus Samos», British School Annual *46*, 1951, S. 39, und Taf. 46.

[32] Ch. Blinkenberg, «Lindos» *1*, S. 561f., Taf. 108f.; P. Knoblauch, «Studien zur archaisch-griechischen Tonbildnerei» (1937), S. 69, Anm. 215, und S. 200, Nr. 465ff.; R. A. Higgins, «Catalogue of the Terracottas» (1954), Nr. 159ff. und Nr. 838ff. Vorläufer sind die Dämonen aus dem Heiligtum der Artemis Orthia, R. M. Dawkins, «Artemis Orthia» (1929), Taf. 40,9; 42,5; 63,1. Tafel 25*b* nach einer gütigst von S. Mollard-Besques zur Verfügung gestellten Aufnahme, Louvre ED 2074; S. Mollard-Besques, «Cat. des figurines et reliefs en terre-cuite» (1954), S. 77, Nr. B 540, grossgriechisch.

[33] Amphoren in Berlin und im Vatikan: K. A. Neugebauer, «Reifarchaische Bronzevasen mit Zungenmuster», RM 38/39 1923/24, S. 365ff. Nr. 17–19, Detail des Silens jetzt schön bei L. Banti, «Die Welt der Etrusker» (1960), Taf. 58. Kannenhenkel in Berlin und Budapest, Neugebauer Nr. 6–7, vgl. noch S. 370 den Henkel in Breslau.

[34] M. Santangelo, «Musei e monumenti etruschi» (1960), S. 60; O. W. von Vacano, «Die Etrusker» (1955), S. 74ff., Taf. 103; BrBr 666.

[35] Aus Caere in Kopenhagen: A. Andrén, «Architectural Terracottas» (1940), Taf. 10. Aus Capua in Neapel: H. Koch, «Dachterrakotten aus Campanien» (1912), Taf. 15,6.

[36] Buschor (vgl. Anm. 31), Abb. S. 39; R. A. Higgins, «Cat. Terracottas Brit. Mus.» *2*, Taf. 26, Nr. 1664.

legen mit einer Gebärde, die wir nicht genau deuten können, die aber jedenfalls formal vom Vorderen Orient angeregt ist, wo sie an Göttern und Menschen von den frühesten Zeiten an Gebet oder doch innere Sammlung bedeutet[37]. Gelegentlich liegt eine Hand flach auf der Brust oder auf der Magengegend wie bei dem besonders schönen Gefäss mit inschriftlicher Gebrauchsanweisung von Rhodos[38], was einen ähnlichen Sinn von Frömmigkeit und Ergebenheit enthalten muss[39]. Die ekstatisch emporgewendeten Gesichter dieser Figürchen begegnen auch an frühen Terrakottaplastiken von Samos und Perachora. Orientalisierend ist ja schon die bei angezogenen Beinen hockende Stellung, die in Vorderasien und Griechenland nur Dämonen oder Leuten niederen Standes erlaubt ist, während die ägyptische Kunst hohe Beamte und selbst Prinzessinnen in ähnlichen Stellungen abzubilden sich nicht scheut, ja sogar den «Würfelhocker» als monumentale Gestaltung in die Grabplastik der Grossen des Reiches eingeführt hat[40]. Man darf gewiss nicht hinter all den phantasievollen Gestaltungen korinthischer und verwandter Salbfläschchen (Tafel 25 *d–f*) eine tiefere Bedeutung erkennen wollen, doch kann der so beliebte hockende Fruchtbarkeitsdämon als Behälter für Schönheitsmittel sehr wohl einen erotischen Sinn gehabt haben, den man den vielen Hasen und den Tauben als Liebestieren geben möchte. Affen, Löwen und Sphinxe erinnern wieder an die phantastische Welt des Orients.

Spätarchaik und strenger Stil haben das Motiv des kauernden Silens auch in die Flächenkunst, Malerei und Relief, übernommen, was sich teilweise aus dem Interesse an der Wiedergabe komplizierter Körperstellungen erklärt[41]. Bereits als archaistisches Zurückgreifen muss es gelten, wenn Bildhauer des vierten Jahrhunderts sitzende Silensfiguren mit Hirtenpfeifen oder Flöten in den Händen in ihren Werkstätten zum Kauf anbieten, was wir durch jene berühmte Stelle in Platons Gastmahl erfahren, mit der Alkibiades seine Schilderung von Sokrates einleitet[42]. Er vergleicht den Meister mit diesen Silenen, die man aufklappen konnte und die in ihrem Inneren Götterbilder enthielten. Das Äussere dieser Figuren entspricht den am Ende des sechsten und im frühen fünften Jahrhundert so sehr verbreiteten tönernen Hockern (vgl. S. 54, Tafel 25 *b*), die als segen-

[37] Zu den korinthischen Salbgefässen H. Payne, «Necrocorinthia» (1931), S. 180, und Jenkins in H. Payne, «Perachora» (1940), S. 235; die sicher falsche Deutung von Jenkins lehnt auch R. A. Higgins (vgl. Anm. 36) zu Nr. 1665 ab. Der Gestus der verschlungenen Hände kam mit Kostbarkeiten des Kunstgewerbes nach dem Westen wie dem assyrischen Bronzekandelaber in Erlangen (Münchener Jahrb. f. bild. Kunst *8*, 1913, Abb. 1) oder Elfenbeinschnitzereien (H. Th. Bossert, «Altsyrien» (1951), Nr. 672, und R. D. Barnett, «A Catalogue of the Nimrud Ivories» (1957), S. 176, Taf. 7) und findet sich bis nach Etrurien: v. Vacano (vgl. Anm. 34) Taf. 28 und 40, und G. Q. Giglioli, «L'arte etrusca» (1935), Taf. 66, 5–6.

[38] Clara Rhodos *6/7* (1932), S. 90, Abb. 97ff., Taf. 6.

[39] Häufiger Gebetsgestus minoischer Statuetten: Ch. Zervos, «L'art de la Crète» (1956), Abb. 394, 343, 751, 761, 801, und hier in Kreta vielleicht in direkter Tradition bei orientalisierenden Statuetten aus den neuen Grabungen von Gortyn, D Levi, ASAtene *33–34*, 1955/56, S. 243, Abb. 40, S. 245, Abb. 42, S. 257, Abb. 52, S. 259, Abb. 55; die beiden letzten Beispiele erinnern lebhaft an die Gebärde der Dame d'Auxerre. Vgl. die Aufsatzfigur der Chiusiner Urne Giglioli (oben Anm. 37), Taf. 65.

[40] Möbius (vgl. Anm. 30), S. 122 und 150. Königin Anchesenamon auf dem Boden vor Tutanchamon kauernd, K. Lange-M. Hirmer, «Ägypten» (1955), Abb. 188. Die Göttin Maat pflegt mit angezogenen Beinen hockend dargestellt zu werden, vgl. H. Bonnet, «Reallexikon der ägyptischen Religionsgeschichte» (1952), S. 432, Abb. 106; Ausstellung Kunsthaus, Zürich (1961), «5000 Jahre Ägyptische Kunst», Nr. 225 und 225 A.

[41] Dazu ausführlich H. A. Cahn, «Die Münzen der sizilischen Stadt Naxos» (1944), S. 45ff. Die prächtigen, im Profil dargestellten Silene chalkidischer Vasen (Rumpf [vgl. Anm. 23] Taf. 30, 185, 187, 194) kauern federnd und sprungbereit auf den Fersen. Von der Seite gesehen ist auch der mit angezogenen Knien hockende, ebenfalls ionisch-üppige Silen auf Münzen, die der Stadt Lete am rebenreichen Pangaion zugewiesen werden: M. Bernhart, «Dionysos und seine Familie auf griechischen Münzen» (1949), Taf. 10,3; Brit. Mus. Coins, Macedonia, S. 79 Nr. 25ff. Der älteste frontal wiedergegebene Silen sitzt zwischen den Augen der Basler Schale des Bowdoin-Malers, die Schefold (vgl. Anm. 23, zu Nr. 156) um 520 datiert; er hat beide Beine gleichmässig auseinandergeklappt wie der zehn Jahre jüngere auf einem Pyxidendeckel des Epiktet (Cahn, Taf. 10, *o*), wo aber bereits die Abdrehung des einen Schenkels ein neues räumliches Problem stellte. Über die mannigfaltigen Stellungen des hockenden und kauernden Silens auf den herrlichen naxischen Prägungen siehe das obengenannte Buch von H. A. Cahn.

[42] 215b. Unter *καθημένοις* muss man «hockend» verstehen, da nur ein hockendes Silensbild sich gut als Behältnis eignet. Auch B. Snell übersetzt in: «Sokrates im Gespräch», Fischer-Bücherei (o. J.), S. 187, mit «hockend».

spendende Geister in Heiligtümer und Gräbern geweiht wurden. Die von Platon erwähnten Bilder mögen als glückbringende Dämonen in den Häusern Aufstellung gefunden haben. Sie fügen sich zu der Rückwendung, die nach dem Verrauschen der hohen Klassik Vorstellungen und Symbole einer älteren Religiosität wieder aufleben liess, wie H. Luschey es für die Wiederkehr archaischer Bildzeichen in der attischen Grabmalkunst des 4. Jahrhunderts v. Chr. gezeigt hat[43]. In Anlehnung an solch eine spätklassische Figur scheint nun auch unsere im Motiv so altertümlich wirkende Statuette aus Avenches geschaffen, an der sich die Züge des geniesserischen Papposilens mit denen des weisen Dämons zu eigenartiger Synthese verbinden. Sie steht unter den römischen Bronzen zwar in Grösse und Sorgfalt der Ausführung, doch nicht im Thema allein, da unter der Masse kleiner römischer Deckelgefässe aus Metall einige die Gestalt von kauernden Silenen angenommen haben. So der einst zum Hängegewicht einer Schnellwage umgearbeitete Dicke in Trier, dessen Deckel offenbar zugelötet worden ist, während zwei seitliche Ösen noch die ursprüngliche Bestimmung anzeigen (Tafel 26 *d*)[44]. Er hat sich in ein Ziegenfell gehüllt, dessen Füsse er seitlich fasst, ohne dass klargemacht wäre, wo die Arme herauskommen. Die summarische Formgebung und der sechseckige Sockel müssen wohl als Zeichen später Entstehungszeit betrachtet werden (3. Jahrhundert n. Chr.). Ähnliche solche «Parfümfläschchen» finden sich in Paris (Tafel 26 *b*)[45], Zagreb (Tafel 26 *c*)[46], Lyon[47]. Die Art ihrer Verwendung im Altertum kennen wir nicht. Vielleicht ist Ägypten ihr Ursprungsland, da sie häufig die Gestalt von kauernden Negerjungen, von Negerbüsten oder Negerköpfen annehmen[48], und sie enthielten eine von Ägypten in alle Welt ausgeführte Flüssigkeit. Aus der gleichen kampanischen Werkstätte müssen die beiden besonders schönen Silene in Neapel (Tafel 25 *g*) und Karlsruhe (Tafel 26 *a*) stammen, die jedoch als Stützfiguren dienten, wie der Aufsatz im Nacken des Karlsruher Exemplares zeigt[49].

So fügt sich unser Feueranbläser von Aventicum ans Ende einer langen Reihe von am Boden hockenden Dämonen, die seit ältesten Zeiten den gleichen Gedanken von Erdverbundenheit und Fruchtbarkeit zum Ausdruck bringen.

[43] «Beiträge zur klassischen Altertumswissenschaft», Festschr. B. Schweitzer (1954), S. 243 ff.

[44] H. 8 cm. Für Photographien und Angaben bin ich L. Hussong zu Dank verpflichtet. Vgl. «Die Altertümer unserer heidnischen Vorzeit» *4* (1900), Taf. 15,3; F. Hettner, «Ill. Führer durch das Provinzialmuseum in Trier» (1903), S. 89. Nach der Angabe meines Mannes befindet sich im Museum von Rabat, Marokko, ein genau entsprechendes Bronzegefäss, das wohl aus Volubilis stammt. Eine Photographie war nicht erhältlich.

[45] Cabinet des Médailles, Babelon-Blanchet Nr. 419. H. 6,7 cm; nackt, fasst mit den Händen den feingravierten Bart, Pferdeohren; auf dem Kopf trägt er eine kronenartige Tänie, deren Bänder auf die Schultern herabhangen.

[46] Aus Popinci. H. 8 cm. Ich danke für Photographie und Publikationserlaubnis M. Gorenc. Reinach «Répertoire de la statuaire» 5^1, S. 58,8.

[47] Reinach (vgl. Anm. 46) *4*, 35,5. Nach freundlicher Mitteilung der Direktion magaziniert.

[48] Zum Beispiel: Cabinet des Médailles, Babelon-Blanchet Nr. 1011; Terrakottabüste, P. Perdrizet, «Les terrescuites d'Egypte de la collection Fouquet» (1921), Taf. 96, 371; A. Radnóti, «Dissertationes Pannonicae» 2,6 (1938), Taf. 54 und 55. Vgl. S. Haynes – H. Menzel, «Etruskische Bronzekopfgefässe», Jahrb. des Römisch-Germanischen Zentralmuseums zu Mainz *6*, 1959, 124.

[49] Neapel: H. 5,5 cm; Sockel modern. Reinach (vgl. Anm. 46) 2^1, S. 59,2. Aus Herculaneum; magaziniert. Für Photographie und Publikationserlaubnis bin ich A. Maiuri sehr verpflichtet. – Karlsruhe, Badisches Landesmuseum, Inv. Nr. F 399. H. 7 cm. Schumacher Katalog S. 168, Nr. 882. Aus Herculaneum. Für Photographien und Auskünfte danke ich J. Thimme.

BILDNACHWEIS

Tafel 23 *a–c* Photo R. Bersier, Fribourg.
Tafel 23 *d* und 24 *a* Photos G. Franceschi, Aulnay-sous-bois.
Tafel 24 *b–c* Photos der Society of Antiquaries of London.
Tafel 24 *d* Photo des Museums f. Kunst u. Gewerbe Hamburg.
Tafel 25 *a* Photo Walter Scansani, Mailand.
Tafel 25 *b* Photo des Louvre, Paris.
Tafel 25 *c* Photo Brogi 8871, Alinari, Florenz.
Tafel 25 *d–e* Photos des Britischen Museums London.
Tafel 25 *f* Photo des Archäologischen Museums der Universität Basel.
Tafel 25 *g* Photo d. Nat.-Museums Neapel.
Tafel 26 *a* Photo des Bad. Landesmuseums Karlsruhe.
Tafel 26 *b* Photo der Bibliothèque Nationale Paris.
Tafel 26 *c* Photo des Archäologischen Museums Zagreb.
Tafel 26 *d* Photo des Rheinischen Landesmuseums Trier.

a

b

c

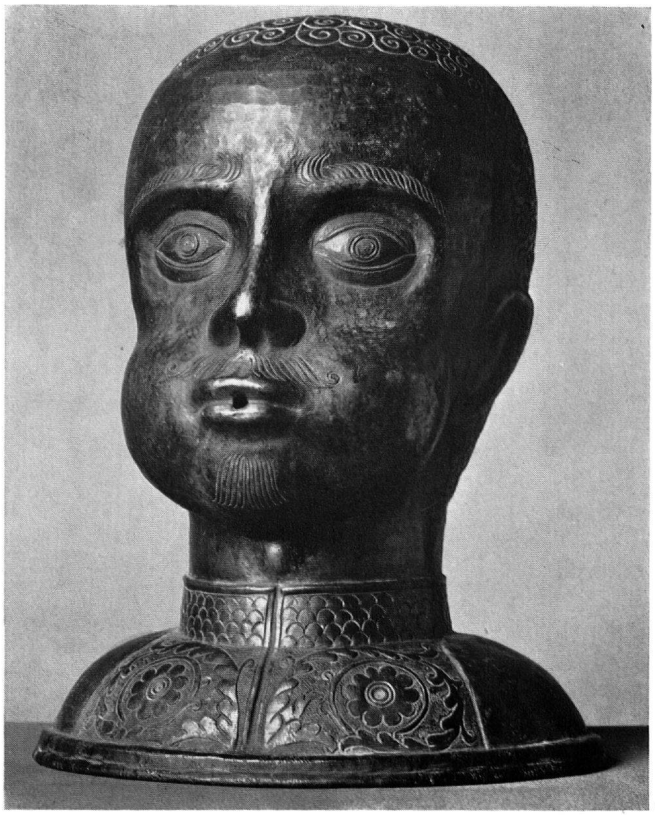
d

a–c Römischer Feueranbläser in Gestalt eines Silens, Bronze, H. 19,5 cm. Zweite Hälfte, 2. Jahrh. n. Chr. – Avenches VD, Musée Romain. *d* Feueranbläser in Gestalt eines Negers, Bronze, H. 14,2 cm, frühe Kaiserzeit. – Paris, Louvre (vgl. auch Tafel 24*a*)

a

b

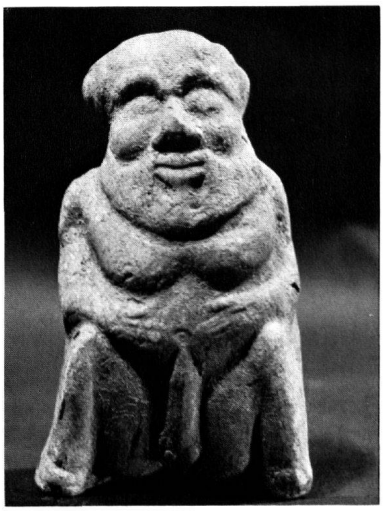
c



d

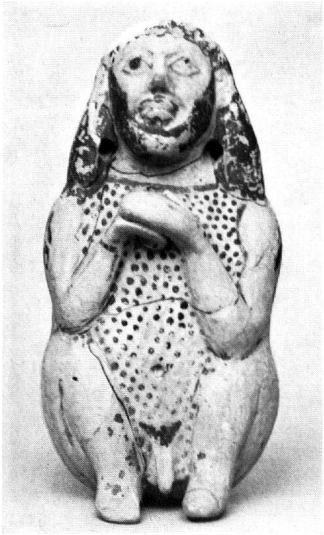
a. Feueranbläser in Gestalt eines Negers, Bronze, H. 14,2 cm, frühe Kaiserzeit. – Paris, Louvre (vgl. auch Tafel 23*d*). *b*, *c* Mittelalterlicher Feueranbläser, Bronze, H. 21,5 cm, aus Basingstoke, Hampshire. – London, Besitz der Society of Antiquaries of London. *d* Feueranbläser in Gestalt einer Negerbüste, Kupfer, H. 26 cm, Renaissance. – Hamburg, Museum für Kunst und Gewerbe.

a



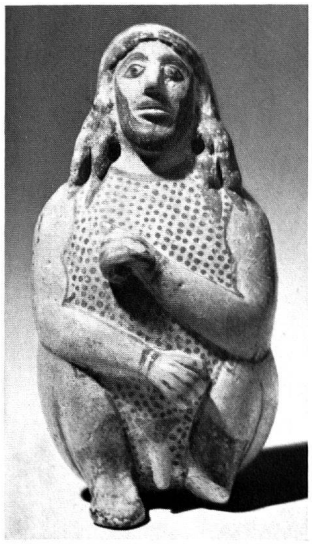
b

c



d

e



f

g

a Leonardo da Vinci, Skizze im Codice Atlantico. – Mailand, Biblioteca Ambrosiana. *b* Statuette eines Silens, Terrakotta, H. 7,5 cm, grossgriechisch, Ende 6./Beginn 5. Jahrh. v. Chr. – Paris, Louvre. *c* Hockender Silen, von etruskischer Bronzelampe, Mitte 5. Jahrh. v. Chr. – Cortona, Museum. *d*, *e* Plastisches Terrakottagefäss, korinthisch, H. 9,5 cm, um 600 v. Chr., aus Naukratis. – London, British Museum. *f* Plastisches Terrakottagefäss, korinthisch, um 600 v. Chr. – Kopenhagen, Nationalmuseum. *g* Silen, Gerätstütze, Bronze, römisch, H. 5,5 cm, erste Hälfte 1. Jahrh. n. Chr., aus Herculaneum (Sockel nicht zugehörig). – Neapel, Nationalmuseum.

a

b

c

d

a Silen, Gerätstütze, römisch, Bronze, H. 7 cm, erste Hälfte 1. Jahrh. n. Chr., aus Herculaneum. – Karlsruhe, Badisches Landesmuseum. *b* Silen, Bronzegefäss, römisch, H. 6,7 cm, 1. Jahrh. n. Chr. – Paris, Bibliothèque Nationale. *c* Silen, Bronzegefäss, römisch, 1./2. Jahrh. n. Chr., aus Popinci. – Zagreb, Archäologisches Museum. *d* Silen, Bronzegefäss, römisch, H. 8 cm, 3. Jahrh. n. Chr., aus dem Varuswald. – Trier, Rheinisches Landesmuseum.

ZU I. JUCKER: DER FEUERANBLÄSER VON AVENTICUM